

Mervi Pantti

# “MITÄ TAPAHTUI TODELLA”

## Suomalainen uusi aalto ja yhteiskunnallisuuden vaatimus

Aikalaisnäkökulmasta tarkasteltuna suomalaista uutta aaltoa tuotiin ilmiönä julkisuuskusteluun uutuuden ja muutoksen käsitteiden kautta. 1960-luvun elokuvajournalismista on ilmeisen selvästi luettavissa, että kansallisessa elokuvassa “tapahtui” jotain aikaisemmin kokematonta. Rajaviivojen vetäminen kulttuuriin liittyviin kysymyksiin on useimmiten keinotekoista, ja kysymyksessä milloin kotimainen elokuva alkoi “todella” muuttua, milloin elokuvateollisuudesta tuli elokuvataidetta, on käännäyttävä aikalaiden omakohtaisten tunteiden puoleen.

Pierre Sorlinin mukaan on oikeutettua puhua muutoksesta 1960-luvun elokuvakulttuurin yhteydessä jo sen vuoksi, että aikalaiset kokivat vahvasti jotain “tapahtuvan”, eivätkä tyytyneet ainoastaan leimaamaan suhteellisen harvoja poikkeavia elokuvia moderneiksi. Sorlinin mukaan aikakausien todistajien reaktiot on otettava vakavasti juuri makujen ja mielipiteiden määrittämien kulttuuristen ilmiöiden yhteydessä.<sup>1</sup> Suunnattaessa aikalaiden todistuksien kautta 1960-luvun elokuvakulttuuriin on vastassa kysymys todellisuuden omistamisesta; ajallinen välimatka riittää jo niiden tapojen tietoiseen purkamiseen, joilla suuret ikäluokat määrittivät ja arvottivat oman aikansa todellisuutta. Syntyarinä siitä, miten elokuva ennen uutta aaltoa oli vain “sosiologinen kuriositeetti”, ei muiden vastaavien legitimaatiotarinoiden tavoin ole osoit-

tautunut ajanpitäväksi.<sup>2</sup>

1960-luvun elokuvan nimeäminen uudeksi aaloksi, sen kokeminen eräänlaisena uudistavana liikkeenä, on laajimmalla tasolla ymmärrettävissä seurauksena siitä, “mitä tapahtui todella” (Pentti Saarikoski 1962) eli yhteiskunnan yleisestä liikekannallepanosta. 1960-lukua käsittelevässä tutkimuksessa on korostetusti esillä muutoksen idea: sekä yhteiskunta- että taiteentutkimuksessa on lähestytty aikakautta mm. sellaisten yhteiskunnan rakennemuutoksen liittyvien käsitteiden kautta kuin “suuri muutto” ja “suuri murros”.<sup>3</sup> Toinen tapa tulkita 1960-lukua eräänlaisena vedenjakajana on ollut esim. katkoksen näkeminen sukupolvien välisessä ideologisessa uusintamisessa<sup>4</sup> tai agraarisesta yhtenäiskulttuurista irrottautuvan sukupolven erityiskokemuksien painottaminen.

Jeja-Pekka Roos sijoittaa suomalaisen yhteiskuntakehityksen todellisen taitekohdan “suureen muuttoon” (laajimmin ymmärrettyinä “suuri muutto” ajoittui vuosiin 1957-1977, jolloin suuret väestöryhmät liikkuiivat elinkeinorakenteen ja elämäntapojen muuttuessa maaseudulta keskuksiin). Tänä aikana aktiivisimman kautensa elänyttä sukupolvea hän nimittää suuren murroksen sukupolveksi ja väittää, että vasta kyseinen keskiluokkaistunut sukupolvi poikkosi kulttuurisesti olennaisesti muista sukupolvista.<sup>5</sup>

Lähtökohtanani uuden aallon määrittämisessä,

sen uusien aiheiden ja erityisesti elokuvalla asetetun yhteiskunnallisen sitoutumisen vaatimuksen tarkastelussa, on sen kytkeminen nopean kaupungistumisen ja elinkeinorakenteen muutoksen aiheuttamaan sosiaaliseen murrokseen. Uuden kriittikopolven käymä keskustelu katsojien väsymisestä ”tukkilais- ja kartanoromantiikkaan” ja uuden elokuvallisen ilmaisun välttämättömyydestä pyrki ensisijaisesti legitimoimaan kriitikoiden omat esteettiset arvot. Kuitenkaan syytä jo 1950-luvulla alkaneeseen elokuvayleisön käyttäytymisen muutokseen ei kannata etsiä tyhjentyvien teatterisalien mukana kuolevan elokuvateollisuuden tuotantopolitiikasta. Primaarinen syy yleisökatoon oli koko yhteiskuntaa koskeva muutosprosessi, jonka seurauksena elokuvat menettivät kansakunnan ajanvietemonopolinsa ja asettuivat kulttuurielämän marginaaliin. Agraarisen yhtenäiskulttuurin pirstoutuminen ja muuttoliike maalta keskuksiin muutti suomalaisten vapaa-ajanviettotottumuksia. Elokuvien kohdalla tämä merkitsi mm. aikaisemmin suhteellisen yhtenäisen katsojasubjektin hajoamista erilaisiksi kulttuuri-ryhmiksi, joille harkitusti räätälöitiin kunkin ryhmän erityistarpeita vastaavia elokuvateoksia.<sup>6</sup> Uuden aallon elokuvien selkeä suuntautuminen nuorisoa oletetusti kiinnostaviin aiheisiin nivoutui 1960-luvun nuorisokulttuurin yleisestä laajenemisesta johtuvaan elokuvan katsojarakenteen nuortumiseen ja nuorison ostovoiman kasvuun. Yleisön käyttäytymisen muutos purki perinteisen elokuvateollisuuden, johon uusi kriittikopolvi jo 1950-luvun alussa oli suhtautunut negatiivisin äänenpainoin: “[Karun] vaikutti omalta osaltaan siihen arvokkaimaan kehitykseen, että kotimaisesta elokuvateollisuudesta muodostui *-teollisuus*”.<sup>7</sup>

## Vedenjakajana nollavuosi 1961

Tarkastelemani uuden aallon yhteiskunnallisuuden vaatimus heräili elokuvakriitikissä, ennen kaikkea neorealismien vastaanotossa, 1950-luvun alussa. Jörn Donnerin mukaan neorealismi kuvaa todellisuutta tavalla, ”joka rikastuttaisi käsityksiämme ihmisistä, että se ei pakene rumaa, ei kurjaa, ei totuutta”.<sup>8</sup> Donner jatkaa artikkeliaan vertaamalla italialaisia ja suomalaisia elokuvaohjaajia keskenään kriteerein, jotka 1960-luvun elokuvajournalismi nosti yhä uudelleen esille arvottaessaan vanhan ja uuden kotimaisen elokuvan yhteiskunnallista sisältöä. Hänen mukaansa italialaiset ohjaajat ratkaisevat suhteensa nykyaikaan etsimällä aiheensa ja ongelmansa nykyaajan yhteiskunnallisista ristiriidoista, kun taas

Suomen elokuvataide elää edelleen 1920-30 -lukujen kartanoromantiikkaa täysin välinpitämättömänä nykyajan asettamille haasteille.<sup>9</sup>

Uuden aallon ideologinen perusta laskettiin siis jo 1950-luvun alussa. Ensimmäinen televisiolähetys vuonna 1957 symbolisoi perinteisen elokuvateollisuuden loppua ja uuden urbaanin elokuvakulttuurin alkua; ”kolmesta suuresta” Suomi-Filmi ja Fennada-Filmi jatkoivat tuotantoaan pienvalmistamajien tasolle pudonneina ja Oy Suomen Filmitöiden viimeiset näytelmäelokuvat valmistuivat 1963.<sup>10</sup> 1960-luvun vaihteessa oli ilmeistä, että kansallisella elokuvatuotannolla ei olisi tulevaisuutta ilman valtion osallistumista tuotantokustannuksiin. Vuosi 1961 ansaitsee useasta näkökulmasta tulla nimetyksi uuden aallon syntymävuodeksi: ensinnäkin tänä vuonna ilmestyi kauan odotettu pelastaja valtion elokuvapalkintojärjestelmän hahmossa. Ilman palkintojärjestelmää uuden aallon kaltainen tuotannollisesti suhteellisen vireä kausi (tai kansallisen elokuvan jatkuvuus yleensä) ei olisi ollut mahdollista. Toiseksi perinteisen elokuvateollisuuden kuihtuessa kenttä aukeni uudelle ennen näkemättömän monilukuiselle tekijäpolvelle, joka oli ”kurkkua myöten täynnä sitä vanhan ilmaisua, vanhaa juonifilmiä”.<sup>11</sup>

Mutta kun tarkoituksenani on lähestyä uuden aallon sisällä käytyä keskustelua elokuvan yhteiskunnallisesta tehtävästä, nousee Jörn Donnerin vuonna 1961 kirjoittama esse etusijalle. Uskon, että ”Suomalainen elokuva vuonna nolla” vaikutti hyvin pitkälle 60-luvulle elokuvakriitikoiden ja vähemmässä määrin myös tekijöiden mentaliteettiin, tapaan, millä he hahmottivat uuden aallon aikaisemmasta selvästi erottuvana ”tapahtumana”. Donner avasi esseessään koko vuosikymmenen jatkuneen keskustelun kansallisen elokuvatuotannon itseisarvosta ja suomalaisen elokuvan perinteestä; hän vertasi monien seuraajiensa tavoin Nyrki Tapiovaaran edistyksellistä elokuvallista näkemystä taiteellisen alennustilan pohjana pitämäänsä 1950- ja 1960-lukujen vaihteen kankkulan kaivolla -ilmaisuuksiin.<sup>12</sup> Kysymys kansallisesta elokuvasta oli erittäin keskeinen muuttuneessa tuotantotilanteessa. Koska elokuvatuotanto 1960-luvulla — toisin kuin studiokautena, jolloin kansallisella elokuvalla oli varsin kyseenalaistamaton tehtävä kansakunnan uusintajana ja viihdyttäjänä — oli pääsääntöisesti mahdollista vain valtion tuen turvin, oli luonnollista, että valtion tuen valintakriteerit herättivät kiihkeätä polemiikkaa. Donner viitoitti tien 1960-luvun elokuvajournalismin hegemoniselle todellisuuden etsinnälle, mutta ennen kaikkea hän oli

ensimmäisenä rakentamassa sitä muuria vanhan ja uuden kotimaisen elokuvan välille, jonka avulla uusi aalto määritti identiteettinsä:

On kuvaavaa, että suomalaisen elokuvan aiheenalinta on kymmenen vuoden ajan ollut suunnilleen sama, että ei katsota vaivan arvoiseksi tunkeutua kohti uusia todellisuuksia, että kokonaan laiminlyödään ainoa perusta, jolta lähtien kansallisen elokuvan myytti voi olla oikeutettu, nimittäin maan todellisuuden tutkiminen.<sup>13</sup>

## Yhteiskunnallista tiedostamista vai naamioitua rakkautta?

Useissa euroopan maissa uudet tulokkaat taistelivat saadakseen yleisön ja jokaisella eurooppalaisella uudella elokuvalla voi katsoa olevan erilaiset lähtökohdat ja painotukset. Iso-Britanniassa "Free Cinema" 1950-luvun puolivälistä lähtien oli lähinnä yritys elvyttää laatudokumenttiperinnettä. Brittiläisen elokuvan "nuoret vihaiset miehet" katosivat kuitenkin nopeasti eivätkä koskaan muodostaneet yhtenäistä ryhmää.<sup>14</sup> Ranskassa *Cahiers du Cineman* kriitikoista polveutunut uusi aalto ei myöskään muodostanut yhtenäistä koulukuntaa, mutta se jakoi tietyt esteettiset peruskäsitykset ja oli kiinnostunut ennen kaikkea elokuvan muodosta. Ranskalaisen uuden aallon ideologinen ydin kiteytyi ns. kamerakynän käsitteessä, joka merkitsi ohjaajan rajattomia mahdollisuuksia ilmentää persoonallista näkemystään elokuvallisella kielellä. Uuden saksalaisen elokuvan lähtökohdat olivat täysin käytännöllisissä kysymyksissä, se ei ollut kiinnostunut mistään tietystä tyylistä tai erityisistä sisällöllisistä kysymyksistä: Oberhausen-manifestissa 1962 uudet tulokkaat taistelivat lähinnä elokuvantekemisen mahdollisuuksien — rahan — puolesta.<sup>15</sup>

Näin ollen kolmella merkittävimmällä eurooppalaisella uuden elokuvan banderollin alle — enemmän tai vähemmän tiiviisti — ryhmittyneellä kansallisella elokuvalla oli hyvin erilaiset painotukset ja lähtökohdat. Jäljelle jää kysymys, oliko suomalaisella uudella aallolla varsinaista yhteistä nimittäjää? Jo 1950-luvun elokuvajournalismi näyttää, että suomalaisen uuden elokuvan painopiste oli harvinaisen yksimielisesti sisällöllisissä ongelmissa. Elokuvanteoria ei Suomessa liittynyt yhtä läheisesti elokuvantekemiseen tai elokuvajournalismiin kuin Ranskassa. Suomalaiset elokuvaohjaajat eivät saksalaisten ohjaajien tapaan myöskään muodostaneet eturyhmää parantaakseen elokuvakult-

tuurin mahdollisuuksia, ja missään nimessä suomalainen uusi aalto ei pyrkinyt vaalimaan jotain tiettyä kansallisen elokuvamme perinnettä, ellei Nyrki Tapiovaaran jalustalle nostamista oteta lukuun. Tässä mielessä tarkastelemani yhteiskunnallisten aiheiden vaatimus on keskeinen: millä tavoin uusi aalto onnistui täyttämään raskaan velvollisuutensa todistaa ennenkokematonta yhteiskunnallista murrosta ja sen tuomia uusia ongelmia? Ja millaisten aihevalintojen ja kohderyhmien kautta uusi aalto lähestyi uusia sosiaalisia ongelmia — vai vaikeniko se niistä sittenkin?

Kari Uusitalo on kiinnittänyt huomiota siihen välittömään vaikutukseen, jonka valtionelokuva-palkintojen jakaminen toi aiheiden valintaan. Suomalaisessa elokuvassa komedia oli ollut aikaisemmin suosituin tyyli, mutta vuonna 1962 "ilmeisestikin valtionpalkintojen toivossa suomalainen elokuvatuotanto veti tilapäisesti ylleen kovasti vakavan ilmeen: draamojen osuus koko tuotannosta oli tuolloin peräti 40%"<sup>16</sup> Vakavaimpia uuden aallon airueita olivat mm. Eino Ruutsalon "poeettista realismia" edustavat *Hetkiä yössä* (1961), *Tuulinen päivä* (1962) ja *cinéma verité* -vaikutteinen *Viheltäjät* (1964). Myös Maunu Kurkvaaran *Rakkaan* (1961), *Yksitysalueen* (1962) ja *Meren juhlien* (1963) muodostamassa rakkauden ja rakkauttomuuden trilogiassa ranskalaisen *nouveau vague*'in vaikutteet olivat ilmeiset. Muita 1960-luvun alussa debyytin tehneitä "puhdasverisiä" uuden aallon ohjaajia olivat mm. Aito Mäkinen, Jarno Hiilloskorpi ja Erkki Kivikoski. Risto Jarvan ja Jaakko Pakkasvirran ensimmäinen pitkä elokuva *Yö vai päivä* (1962) "toi suomalaisen elokuvaan kriittisesti yhteiskuntatietoisuuden suuntauksen", ja näin se "todenteolla aloitti uuden suomalaisen elokuvan".<sup>17</sup>

Mitä aiheita vakava uusi draama sitten käsitteli? Suomessa uutuuden radikaalisuuden aste vastaa Pierre Sorlinin kuvaamia uuden eurooppalaisen elokuvan innovaatioita kerronnassa ja aihevalinnoissa. Suurin osa uusista 1960-luvun elokuvantekijöistä kertoi yhä tarinoita, jotka käsittelivät rakkautta ja yksilöllisiä ongelmia. Muutos aikaisempaan oli lähinnä uusien näyttelijöiden käyttö, hyvään tekniseen tasoon pyrkiminen ja ajankohtaisten ilmiöiden aikaisempaa suurempi painottaminen.<sup>18</sup> Sorlinin mukaan merkittävät uudistukset 1960-luvulla jäivät siihen, että elokuvan kerronnan jatkuvuus rikottiin ja elokuvat tunnustivat itsensä keino-tekoisiksi luomuksiksi sen sijasta, että ne olisivat pyrkineet näyttämään ikkunoilta todellisuuteen.<sup>19</sup> Uudessa suomalaisessa elokuvassa todellisuusilluu-



*Kesäkapina (1970). Kuva: SEA*

sion rikkominen oli kuitenkin elokuvakielen uudistuksista merkittävin ja kytkeytyi suurempaan kontekstiin, muuttuneeseen realismikäsitteeseen. Uuden aallon elokuvissa tämä näkyi eksplisiittisesti mm. Brecht-vaihteisten vieraannuttamiskeinojen, kuten välitekstien ja kertojan äänen käytössä. Risto Jarvan *Työmiehen päiväkirja* (1966) ja Mikko Niskasen *Lapualaismorsian* (1967) käyttivät ensimmäisinä runsaasti dokumenttiainesta fiktiivisen tarinan lomassa korostaen näin uuden aallon elokuvien pyrkimystä entistä suurempaan informaatiivisuuteen.

Vuoteen 1968 mennessä myös kotimaiset uuden aallon elokuvat olivat omaksuneet modernin kaupunkilaisen kuvaston ja urbaanien ihmisten identiteetti- ja ihmissuhdeongelmat, mutta varsinaisia yhteiskunnan rakenteesta juontuvia ongelmia elokuvat eivät käsitelleet. Tästä poikkeuksena on kuitenkin mainittava Risto Jarvan elokuvat, jotka useimmiten liittyivät ajankohtaiseen yhteiskuntapoliittiseen keskusteluun. John Hill kirjoittaa vastaavasta ilmiöstä tutkiessaan 60-luvun brittiläisiä yhteiskunnallisia ongelmia käsitteleviä elokuvia

(ns. social problem films). Hän esittää, että "ongelmaelokuvat" eivät itse asiassa lainkaan käsittele sosiaalisia ongelmia niiden yhteiskunnallisesta aspektista, vaan esittävät ne yksilöistä johtuvina! Ja koska ongelmien syyt ovat johdettavissa yksilöön, ei yhteiskunnan muuttamiseen synny painetta.<sup>20</sup> Tästä näkökulmasta uuden aallon elokuvia voi pitää yhteiskunnan ideologisia voimasuhteita säilyttävinä.

Jaakko Pakkasvirran *Vihreä leski* (1968) kuvasi ensimmäisenä uudella tavalla yksilön ja yhteiskunnan välistä suhdetta. *Vihreässä leskessä* yksilön sosiaalinen differentoituminen sidottiin yhteiskunnan rakennemuutoksen tuomiin ristiriitoihin, tässä tapauksessa uuteen kaupunkisuunnitteluun.<sup>21</sup> Porvarillisen ideologian mukaan ristiriidat ovat aina yksilöiden välisiä, mutta marxilaisten ajatusten painoutuessa 1960-luvun lopussa uusi aalto pyrki käsittelemään yksilöiden sivullisuutta suhteessa yhteiskunnallisiin rakenteisiin. Kun *Vihreä leski* vielä oli varovainen rinnastuksissaan, niin Pakkasvirran seuraava elokuva *Kesäkapina* (1970) toi erittäin selkeästi esille brechttiläistä kertojaa käyttäen yh-



teiskunnan ideologiset valtarakenteet rinnastaen nämä elokuvan teollis-kaupalliseen luoteeseen. *Kesäkapinan* itserefleksiivinen kerronta vastasi parhaiten Jean-Luc Godardin vaatimusta tehdä elokuvia *poliittisesti*.

## Oikeasta ja väärästä yhteiskunnallisuudesta

1969 Peter von Bagh kirjoitti, että ”yhteiskunnallisuudesta on tullut viime vuosien elokuvakirjoittelun toistuvimpia iskusanoja”.<sup>22</sup> Viitaten sanan yhteiskunnallisuus-sanan heterogeeniseen tulkintaan 1960-luvun elokuvajournalismissa ja elokuvantekemisessä hän itse määrittelee yhteiskunnallisuuden tavoitteen seuraavasti:

[Yhteiskunnallisuuden tavoite] on niin yksinkertainen ja vaativa kuin huomion kiinnittäminen sekä yksilöllisiin että yhteisöllisiin tekijöihin, ihmisen näkeminen kehitystapahtumana, tutkiva suhtautuminen ajattelumme määräävään yhteiskunnalliseen ajatteluun.<sup>23</sup>

1960-luvun kulttuuripoliittisen keskustelun keskeinen Brechtin innoittama väite oli, että toisin kuin ”taidetta taiteen vuoksi”-ihanteen kannattajat uskovat, kaikki taide on poliittista, myös se joka sanoo olevansa epäpoliittista viihdettä tai ainoastaan taidetta.<sup>24</sup> Altavastaajan asemaan 1960-luvulla jääneen näkemyksen mukaan erityisesti genresidonnainen elokuva oli epäpoliittista, ja poliittista elokuvaa oli vain sellainen, joka esitti yhteiskunnallisia kysymyksiä tai pyrki vakuuttamaan yleisön tietystä yhteiskunnallisesta epäkohdasta käyttämällä esim. propagandistisia kerronnan keinoja.

Mielenkiintoisen lisän keskusteluun toi Erkko Kivikoski, joka korosti ohjaajan oikeutta tehdä epäyhteiskunnallisia elokuvia: “[yhteiskunnallisuus] on selvästi vain yksi elokuvan aihepiiri, ja jos tätä voimakasta osallistumista yhteiskunnan epäkohtiin tuodaan jatkuvasti julki, tulevat nuoret elokuvantekijät luulemaan, että ainoastaan näistä aiheista voidaan tehdä elokuvia”.<sup>25</sup> Kivikosken näkemys oli vasemmistolaiskriitikoiden, joita ohjaaja kutsuu ”suomalaisen elokuvan eliittiipiiriksi”, erityisen irvailun kohteena.<sup>26</sup>

Väittely taiteen/elokuvan poliittisuudesta noudatti vuosikymmenen muun keskustelun linjaa, missä perinteinen oikeisto ei olisi tahtonut myöntää valtakulttuuriin sisältyvää poliittista aspektia.<sup>27</sup> Viitaten oikeistolehtien varovaiseen tyyliin tulla mukaan keskusteluun taiteen poliittisuudesta von Bagh



karjuu:

Yhä harvemmillä mutta silti vielä turhan monilla on otsaa väittää, että valtaosa taideteoksista tai ainakin paras ja ”taiteellisin” osa olisi täysin epäpoliittista: jonkin politiikan mukaista arvomaailmaa pönkitetään silloinkin, kun Anita Väikki ravaa sumujen läpi Kansallisoopperan lavan poikki, peitsi sojossa, laulusta täydet pisteet.<sup>28</sup>

Elokuvan yhteiskunnallista tietoisuutta koskevan keskustelun termistö vaihtelee kymmenluvun taittuessa: 1960-luvun lopulla ’yhteiskunnallisuus’ vaihtuu ’poliittisuudeksi’ radikaalimpien tuulien puhaltaessa. Tarkastellessaan uuden aallon yhteiskunnallisia saavutuksia Tarmo Malmberg toteaa, että ”vasta vuosikymmenen loppupuolella alkaa tulla sellaisia elokuvia jotka ovat todistusaineistoltaan poliittisia.”<sup>29</sup> 1960-luvun puolessa välin otet-



"Maunu Kurkvaaran Rottasodassa (1968) ministerien lapsien teiniromanssia varjostavat uudet urbaanit ongelmat ilman saastumisesta kansakunnan henkiseen pahoinvointiin." Kuva: SEA.

tolaisuus, teollisuuden pulmat ja nuorisorikollisuus.<sup>31</sup> Mutta näiden ongelmien käsittely muodostaa heidän mielestään ensinnäkin ainoastaan elokuvan kehysten tai taustan, jonka tarkoituksena on "hämmätä" arvostelua, ja toiseksi nämä

asianomaiset tendenssit muodostavat keinon, jolla nykyisen elokuvaseusuurin nurinkurisia päätöksiä hyväksikäyttäen saadaan elokuville verovapaus tai veronalennus, huolimatta niiden taiteellisesta ala-arvoisuudesta.<sup>32</sup>

Donner ja Savo jättävät huomioimatta, että 1930- ja 1940-lukujen elokuvatuotannon käsittelemät sosiaaliset ongelmat eivät itsestään selvästi liity taloudellisen hyödyn tavoitteluun, vaan kysymyksessä saattoi pikemminkin olla kansalliseen elokuvaan tuolloin kuulunut kansanvalistusperinne, jolla tuotantoyhtiöt legitimoivat asemaansa. Vastaavat näkemykset siitä, miten yhteiskunnallisella kääreellä pelättiin peitettävän puhtaasti kaupallisia pyrkimyksiä, eli käytännössä johdettavan harhaan taiteellisuutta ja informatiivisuutta painottavaa valtion elokuvapalkintolautakuntaa, olivat jatkuvasti esillä myös 1960-luvulla. Eero Tuomikoski jatkaa itse asiassa samaa Donnerin ja Savon 1953 aloittamaa "oikean" ja "väärän" yhteiskunnallisuuden keskustelua:

Tämä [yhteiskunnallisen informaation pyrkimys] korostunut tietoisuus tapahtuu vähintään kahdella linjalla. Ensiksi se on muiden ilmaismuotojen piirissä tapahtuneen tiedostavan ekspansion jäljittelyä melko kaupallisessa hengessä. Toisaalta on olemassa sellaista tuotantoa jossa pyritään tutkimaan suomalaisen todellisuuden rakenteita tekijöiden ja välineen omista edellytyksistä käsin ja kommunikoimaan katsojalle tekijän mielestä tärkeitä asioita. Tulee näkyviin karkea jako taiteellisen poseerauksen ja informaatiopyrkimyksen välillä.<sup>33</sup>

Erkka Lehtola kirjoittaa, että suomalaisissa elokuvissa on tendenssi viljellä juuri sopiva määrä yleistä mielenkiintoa herättäviä asioita "olipa sitten kysymys opiskelevan nuorison maailmantuskasta, koulumaaoman sulkeutuneisuudesta tai lähiörouvien pulmista", jotta kritiikki ottaisi ne vakavasti ja jotta ne miellyttäisivät mahdollisimman monenlaisia ihmisryhmiä.<sup>34</sup> Valtion palkintolautakunnan nähtiin suosivan juuri tällaista "näennäisyhteis-

tiin käyttöön myös termi "osallistuva elokuva", jolla uusi aalto halkaistiin kahtia "osallistumattomaan" kauteen 1961-1966 ja "osallistuvaan" kauteen, jonka *Käpy selän alla* (1966) aloitti. Kari Uusitalo esimerkiksi kirjoittaa *Vihreän lesken* ankuroituvan vahvasti suomalaisen valkokangastaitteen sen hetkiseen valtavirtaukseen, osallistuvaan elokuvaan.<sup>30</sup>

Termiston hajanaisuus oli yhteiskunnallisuuden vaatimuksesta ja sen toteutumisesta käydyin keskustelun pienimpiä ristiriitoja. Jörn Donner ja Martti Savo alkoivat jo vuonna 1953 kartoittaa niitä elokuvan kaupalliseen luonteeseen liittyviä vaaroja, jotka uhkaavat aitoa informatiivista yhteiskunnallisuuden tavoitetta. Donner ja Savo myöntävät, että kotimainen elokuva on jo useissa filmeissä käyttänyt hyväkseen sellaisia sosiaalisia ja yhteiskunnallisia ongelmia kuten maaltapako, siir-

kunnallisuutta”; tästä esimerkkinä von Bagh pitää mm. Niskasen *Lapualaismorsiamen* (1967) palkitsemista. Hänen mielestään *Lapualaismorsian* on tyypillinen uuden aallon elokuva, ”jossa puhutaan kaiken maailman ongelmat läpi koneellisesti ja mitään sisäistämättä”.<sup>35</sup> Eero Tuomikoski puolestaan kutsuu tällaista automaattista ajankohtaisten ilmiöiden ja ongelmien laskettelua ”raadonnokkimisyhteiskunnallisuudeksi”, mistä hän pitää Donnerin *Mustaa valkoisella* -elokuvaa (1968) edullisena poikkeuksena, koska se käsittelee vierautumista puhtaasti yksilön kannalta.<sup>36</sup>

1960-lukulaisten pelkäämä pinnallisuus ja yhteiskunnallisen sanoman hyötykäyttö manifestoituu esimerkiksi Maunu Kurkvaaran *Rottasodassa* (1968). *Rottasodassa* Kurkvaara kuvaa ministerien lapsien teiniromanssia, jota varjostavat uudet urbaanit ongelmat ilman saastumisesta kansakunnan henkiseen pahoinvointiin. Ohjaaja työstää rakkaus- ja sukupolvidraamaa raskaasti kanta-aottavalla päätöksellä, kuten elokuvan aloittavasta kertojan puheesta ilmenee:

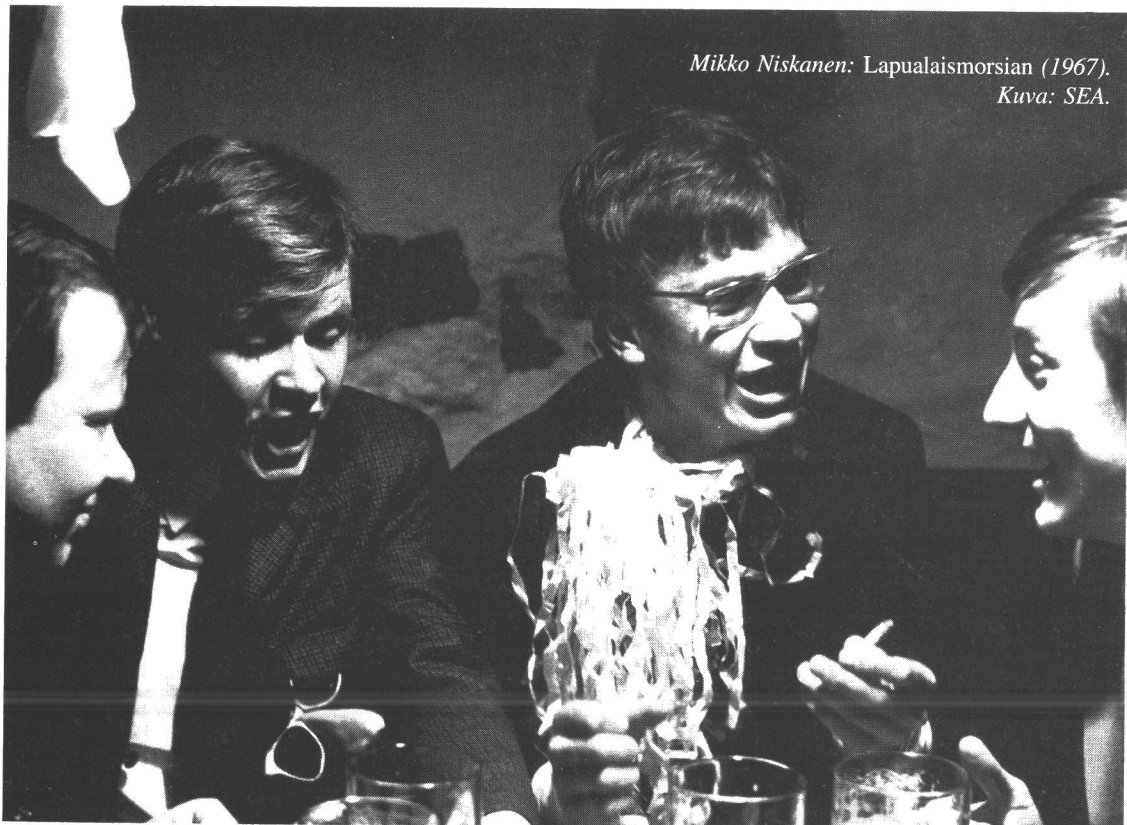
[Kaupungin] asukkaat käyvät taistelua joka hetki. Taistelua asemasta yhteiskunnassa, puolueissa, järjestöissä, omassa

ympäristössä, omassa minässä. Se on sotaa elintilasta, elinmahdollisuudesta, elintasosta ja myös mielenrauhasta. Ja seuraukset alkavat näkyä jo kaikkialla: mielisairaaloita tarvitaan lisää ja lisää, itsemurhissa kuolee ihmisiä enemmän kuin autokolareissa. Mutta tästä kaikesta vaietaan...

Aikalaiskritiikki ei suhtautunut suopeasti koko maailman murheita kantavaan elokuvaan ja kriteerinä oli ennen kaikkea ”väärinkäytetty” yhteiskunnallisuus. Esim. Martti Savo kirjoittaa Kurkvaaran ”leijailevan pinnalla kuin mikäkin naistenlehden toimittaja kertoessaan yhteiskuntamme rottasodasta”.<sup>37</sup> *Rottasodan* yhteydessä otettiin esille myös elokuvaseurustajan ja valtion elokuvapalkintojen suosiva suhde ”sanomaelokuvaan”.<sup>38</sup>

Erityisesti 1960-luvun lopulla vasemmistolaispainotteisesta kritiikistä käy ilmi tyytymättömyys elokuvantekijöiden vastaukseen sille asetettuun yhteiskunnallisuuden vaatimukseen. Kun vielä vuosikymmenen puolivälissä uudet aiheet vastaanotettiin toiveikkaasti ja suomalaisen elokuvan tulevaisuuteen uskoen, niin jo vuonna 1968 kyynisyys ja pettymys hallitsivat keskustelua: ”meillä on niin kipeä ja usein nouseva kysymys tämä osallistuva kotimainen elokuva yksinomaan sen takia, ettei

Mikko Niskanen: *Lapualaismorsian* (1967).  
Kuva: SEA.



meillä ole sellaista”.<sup>39</sup> Uusi aalto ei vielä 1960-luvun puolella täyttännyt von Baghin esittämää tavoitetta “suhtautua tutkivasti ajatteluamme määrään yhteiskunnalliseen ajatteluun”. Monet kriitikot näkivät yhteiskunnallisuuden päinvastoin pinnallisena ja kaupallisuuteen tähtäävänä muoti-ilmiönä:

yhteiskunnallisuudesta tulee showjuttu: sama kuin jos normiksi olisi pantu että kaikissa elokuvissa pitää esiintyä kalastamista ja sitten yhtä mittaa sanottaisiin “kala” tai, vielä parempi, näytettäisiin kala — sehän olisi sitä visuaalisuutta.<sup>40</sup>

## Vanhaa vastaan ja Nyrki Tapiovaaran armo

Edellä olen pyrkinyt hahmottamaan uuden aallon elokuvajournalismin yhteiskunnallisuuden haasteen taustoja ja kuvaamaan niitä odotuksia, joita aikalaiskriitikot asettivat uusille elokuville. Tästä eteenpäin tulen käsittelemään kahta aikakauden yhteiskunnallisuuden vaatimukseen sisältyvää erityistä kysymystä: uuden aallon suhdetta studioelokuvaan ja Nyrki Tapiovaaran nostamista esikuvaksi uudelle elokuvalle. Lisäksi pyrin esittämään joitakin sisällöllisiä näkökulmia selventämään 1960-luvun loppua kohden yhä eksplisiittisemmäksi käyvää kriitikkojen pettymystä uusien elokuvien tapaan käsitellä yhteiskunnallista murrosta.

Uuden aallon elokuvan yhteiskunnallisuutta käsittelevään keskusteluun toi erityisen vivahteen sen militantti suhde vanhaan kotimaiseen elokuvaan. Lienee oikeutettua väittää, että suomalaisen uuden aallon elokuvan sisältöön ja muotoon kohdistuvat odotukset asemoitiin omien elokuvahistoriallisten juurien kieltämisestä käsin. Jatkumon kieltäminen elokuvakritiikissä voidaan yleisemmin liittää 1960-lukulaiseen muutoksen mytologiaan. Mm. Antti Eskola on esittänyt, että 1960-luvulla aikalaiset näkivät silloisen nykyhetken kaikilla elämäneloilla dynaamisena ja mullistavana muutosprosessina ja vastakohtana jähmettyneelle menneisyydelle.<sup>41</sup> Tällaista näkemystä kuvaa Kari Uusitalon lähtölaulus osallistuvaan elokuvaan:

*Käpy selän alla* -elokuva joka tapauksessa osoitti, että T.J. Särkän tuotannossaan niin suuresti suosima tukkilaisromantiikan aika kuohuvine koskipäineen ja kahisevine heinälatoineen oli suomalaisessakin elokuvassa peruuttamattomasti jäänyt taakse ja että klassisen näytelmäelokuvamme kuviot särkien oli aiheet nyt pyrittävä löytämään nykysuomalaisesta yhteiskunnasta ja kaupunkilaistuvan elämänmuotomme eri ilmiöistä.

Kun tämä tuli selväksi, suomalainen elokuva oppi vihdoinkin osallistumaan [-].<sup>42</sup>

Kansallisen elokuvan perinteen torjuminen oli osasyynä uuden aallon identiteettiongelmien. Elokvakritiikissä vanhat kotimaiset elokuvat, nuo “kodin, uskonnon ja isänmaan, miekan, ja auran, raamatun ja lakikirjan tyyliittömän hanhenmarssin”<sup>43</sup> edustajat, kävivät vain naurettavista vastaesimerkeistä uuden aallon peilatta esteettistä ilmaisuun ennen kaikkea ranskalaiseen elokuvaan. Vanha suomalainen elokuva oli Toiviaisen mukaan “vain kalvakka heijastus ja jäljitelmäryitys Hollywood-elokuvasta”.<sup>44</sup> Vaikka studioelokuvan nähtiin lähes kauttaaltaan epäonnistuneen aikansa yhteiskunnallisten olojen kuvaamisessa, se ei saanut 1960-luvun kritiikkiä kohtelemaan oman aikansa lasta lempeämmin. Päinvastoin nuori kriitikopolvi odotti uuden aallon elokuvilta sellaista sisällöllistä radikaalisuutta, joka vavisuttaisi kansakuntaa. Kriitikot vertasivat uusia elokuvia tyytymättöminä kotimaiseen proosakirjallisuuteen, joka sodillaan herätti sellaisen kansallisen keskustelun, mihin uuden aallon elokuvat eivät kyenneet, vaikka käsitelivät samoja aiheita, kuten Hannu Salaman *Juhannustanssien* skandaalin ideoima Maunu Kurkvaaran *Kielletty kirja* tai perustuivat Mikko Niskasen *Sis-sien* lailla kohua aiheuttaneeseen teokseen. Toivainen huomauttaakin, että suomalainen elokuva oli 1960-luvulle tullessa hyvin neutseellista maata, koska se ei ollut kokenut sellaisia sotia, joita kirjallisuus joutui vielä 1960-luvun alussa käymään.<sup>45</sup> Sama kysymys askarrutti myös suomalaisen elokuvan tilanteesta 1965 keskustelleiden kriitikoiden mieliä:

[E]lokuvahan ei ole kovinkaan paljon antanut aihetta keskusteluun. Edes kunnan sensuurijupakkaa ei ole saatu aikaan. Ne pulmat, mitä kotimaisen elokuvan kohdalla on ollut elokuvansensuurin alalla, ovat olleet mitättömiä verrattuna siihen mitä meillä on tapahtunut kirjallisuuden kohdalla. [...] Miksi suomalainen elokuva ei ole vielä koskaan herättänyt mitään laajempaa polemiikkia, kuten herättivät Linna ja nyt viimeksi Salama?<sup>46</sup>

Uuden elokuvajournalismin suhtautuminen elokuvakulttuuriin nollatilana tai tyhjänä tauluna oli yhdenmukainen: yhtä johdonmukaista linjaa “oikeassa todistetusti oleva”<sup>47</sup> nuori kriitikopolvi seurasi nostaessaan esille ainoastaan yhden studiokauden ohjaajan, Nyrki Tapiovaaran. Tapiovaaran lisäksi mm. Valentin Vaalan, Teuvo Tulion (ei kylläkään sodanjälkeisen Tulion) ja Edvin Laineen



tunnustettiin omaavan tiettyjä kykyjä.<sup>48</sup> Tapiovaaran nähtiin yksin edustavan kotimaisen elokuvan realistista perinnettä. Vuonna 1955 Donner kirjoittaa: "Tapiovaara-perinne on suomalaisen elokuvan ainoa todellinen rohkaisua antava ja tulevaisuuteen viittaava".<sup>49</sup> Kaksikymmentä vuotta myöhemmin Sakari Toiviainen näkee Tapiovaarassa uuden aallon yhteiskunnallisuuden vaateen edelläkävijän ja 1960-lukulaisten henkisen sielunveljen:

[V]ain harva länsimainen elokuvakirjoittaja oli silloin [30-luvulla] yhtä pitkällä kuin Tapiovaara. Tapiovaaralla oli varsin selkeä näkemys elokuvan estetiikasta, elokuvaa ohjaavista taloudellisista laeista, elokuvan ideologisista avo- ja piilosisällöistä sekä elokuvan yhteiskunnallisesta luonteesta sellaisina kuin ne vasta 60-luvulla on alettu laajemmin tiedostaa.<sup>50</sup>

Esteettisen ja ideologisen tiedostamisen haasteen lisäksi Tapiovaaran ohjaajapersoonaa pidettiin esimerkillisenä nuorille elokuvatekijöille. Myös uuden aallon elokuvien kritiikissä Tapiovaara esiintyy ideaalisena vertauskohteena.<sup>51</sup> Luotonen ja Wavela näkevät Tapiovaaran Auteurinä, joka todella liikkui Pitkäsillan pohjoispuolella ja oli yhteydessä elävään maailmaan, kun taas "nykyajan elokuvaohjaaja liikkuu piirissä, joka litkii olutta Vanhan kellarissa, soittaa huilua yliopiston kahvilassa, on tavattoman individualistinen ja sopeutumaton, valttavan sivullinen ja vierautunut".<sup>52</sup>

Edellä olen todennut uuden aallon "yhteiskunnallisten draamojen" kuvanneen enimmäkseen varsin perinteisiä rakkaus- ja ihmissuhdeongelmia urbaaniin ympäristöön sijoitettuina ja ajankohtaisilla kysymyksillä höystettyinä. Ts. "osallistumisen ja sitoutumisen vakavat haasteet mielletään ja toteutetaan sisäistymättöminä toimintamalleina, iskulauseenomaisina postimerkkeinä viestin päälle".<sup>53</sup> Tästä näkökulmasta alunperin *Kirjallisuuslehdessä* 1936 ilmestynyt Tapiovaaran essee "Filmi yhteiskunnallisessa taistelussa" luo uuden aallon "osallistumisen" ylle hieman koomisen valon. Varsinaisesti se kuitenkin kertoo uudelleenjulkaisuvuotensa 1970 elokuvajournalismin tiivistyneiden marxilaisten rivien ideologisista painotuksista:

On kai olemassa muitakin intohimoja ja konflikteja ja lisäksi paljon merkittävimpiä kuin ne, jotka keskittyvät rakkauden käsitteeseen ympärille. Elämässä seisoo maailmankatsomus maailmankatsomusta vastaan, luokka luokkaa vastaan. Vaatimus näiden todella suurten konfliktien tuomisesta myös filmiin ei ole vain vaatimus totuuden puolesta, vaan samalla filmin kehityksen puolesta.<sup>54</sup>

## Keskiluokka kuvassa

Uuden aallon kritiikin ristiriitaisin kysymys oli, millaista yhteiskuntaa uusien elokuvien tulisi kuvata. Aikalaiset näkivät uuden aallon kuvaaman yhteiskunnan liian rajoitettuna, käytännössä ainoastaan keskiluokkaisen arvomaailman peilinä. Juuri tällä alueella tiukka rajanveto studioelokuvaan oli ongelmallista, kuten von Baghin kommentti osoittaa:

Pääpiirteittäin voi sanoa että sekä suomalaisen filmin halu kuvata yhteiskunnan kaikkia kerroksia että sen suhteellisuudentaju harvoja valitsemiaan kuvatessa ovat säilyneet surullisen ennallaan.<sup>55</sup>

Uuden aallon keskiluokkaista yhteiskunnallisuutta kritisoidessaan Luotonen ja Wavela kirjoittavat suomalaisen elokuvan uusien nimien kuten Kurkvaaran, Ruutsalon, Kivikosken, Elstelän ja Jarvan kyllä ottaneen yhteiskunnalliset aiheet tuotantonsa, mutta näiden aikeiden nähdään kuitenkin heijastavan auttamattoman suppeaa maailmankuvaa: "Filmituottajat, ohjaajat, kuvaajat ja näyttelijät esittävät filmissä itseään, omaa maailmaansa, omaa elämän- ja maailmankatsomustaan".<sup>56</sup> Lievennyksenä Luotonen ja Wavela tosin myöntävät, ettei uusien elokuvien rajoitetussa yhteiskunnallisuudessa enää luonnollisestikaan ollut kysymys samasta "kiiltokuvayhteiskunnasta jota aikaisemmat elokuvantekijät lanseerasivat kartano- ja kauppaneuvosfilmeissään (ja kas tuolta tulee reippaita tukkilaisia keksit olallaan)".<sup>57</sup> Luotonen ja Wavelan mukaan on epätodennäköistä, että yhteiskunnan suurimmat ongelmat löytyvät siitä luokasta, mihin nuoret elokuvantekijät kuuluvat: "Heidän luokkasidonnaisuutensa näkyy siinä, että he kuvaavat sitä idealisoitua eli jatkuvan hyvinvoinnin yhteiskuntaa, johon koululaitoksemme valmistaa kasvattinsa".<sup>58</sup>

Heikki Ylikankaan mukaan 1960-luvun radikaalille liikehdinnälle oli tyypillistä taustaltaan keskiluokkaisten opiskelijoiden liikkuminen vasemmalle mukanaan keskiluokan vakiintuneita arvopäämääriä.<sup>59</sup> Mielestäni myös uuden aallon ohjaajien välittämä kuvasto ilmentää vuoden 1966 eduskunta-vaalien jälkeiselle "kansanrintamahengelle" ominaista sopeutumista keskiluokkaisuuden ja radikaaliuden ristipaineeseen. Esimerkiksi Mikko Niskasén *Lapualaismorsiamen* (1967) yhteiskunnallisia kannanottoja ja sotien aiheuttamia inhimillisiä kärsimyksiä käsittelevä laaja dokumenttiaineisto on yhteismitaton elokuvan fiktiivisen tason, Helsinki-iläisten opiskelijoiden identiteetti- ja seurusteluongelmien kanssa. Aikalaiskritiikki otti *Lapua-*





"Risto Jarvan Työmiehen päiväkirjaa (1967) tervehdittiin ilolla 'ensimmäisenä työläiselokuvana'".

Kuva: SEA.

luokkaan, "boheemeihin" ja opiskelemaan nuoriin keskittyneeseen henkilökuvaukseen ja suomalaisen yhteiskunnan nopeaan keskiluokkaistumiseen 1960-luvulla olleet tietyllä tavalla ristiriidassa? Pikemminkin voisi väittää uuden aallon elokuvien juuri keskiluokan kuvauksessaan onnistuneen tallentamaan jotain ominaista yhteiskunnan murroksesta. Elokuvajournalismista heijastuu kuitenkin näkemys siitä, että yhteiskunnallisuus tai osallistuvuus olisivat rehellisimmillään työväenluokan kuvauksessa ja että vain työläiselämä olisi arkitodellisuutta. Risto Jarvan *Työmiehen päiväkirjaa* (1967) tervehdittiin ilolla "ensimmäisenä työläiselokuvana" — tästä tosin von Bagh kirjoittaa, että tuotannon suppeudesta johtuen ensimmäinen elokuva jostain aiheesta sai yleensäkin kaikki "hoippumaan onnesta".<sup>64</sup>

1960-luvulla perinteisten keskiluokan ja työväenluokan väliset taloudelliset erot pienenevät työväestön ammattiliikkeiden aktivoitumisen ja yleisen koulutustason nousun myötä. Taloudellisen kasvun jatkuvuuden harha synnytti poliittisessa elämässä eräänlaisen luokattomuuden, "kaikkien keskiluokaisuuden" illuusion. Toisin sanoen vallalla oli käsitys, että kaikki luokat yhtäläisesti nauttivat taloudellisen kasvun antimista. Keskiluokkaan luettiin jo 1960-luvun puolivälin jälkeen kolmannes suomalaisista. Todellisuudessa esim. toimihenkilöiden ja työläisten väliset tulonerot pysyivät 1960-luvulla lähes muuttomattomina kummankin ryhmän reaalityulojen kasvaessa verraten tasaisesti.<sup>65</sup>

Puoluepolitiikassa "yhteiskunnan keskiluokkaistuminen" liittyi käsitteeseen kansanrintamaoptimismi, joka huipentui vuoteen 1968. Suomessa hullu vuosi edusti 1960-luvun yhteiskunnallisen keskustelun idealistisuuden, radikaalisuuden ja suvaitsevuuksien huipentumaa, mutta samalla se merkitsi myös käännettä kohti vastakkaisia arvoja, yhtäältä edettiin kohti poliittista pragmatismia, toisaalta kohti suvaitsemattomuutta ja luokkien välistä asemasotaa. Vuosi 1968 oli tavallaan toinen uuden aallon rajapyykki: kansanrintamahengen tappio näkyi vuosikymmenen lopun elokuvajournalismin ja elokuvatuotannon jyrkemmissä poliittisissa painotuksissa. Samoin on nähtävissä edellisten vuosien elokuvista huokuneen kansanrintamaoptimismin murtuminen ja "suuren levottomuuden" -kauden alku.

Esimerkiksi jatkossa tarkastelemassani *Vihreän lesken* vastaanotossa esiintyy aikaisempaa selvemmin ideologista linjausta. *Vihreä leski* on edustava

*laismorsiamen* vastaan tutuin argumentein, joissa elokuvan yhteiskunnallinen sisältö versus studioelokuvan monoliittinen maailmankuva oli korostetusti esillä:

*Lapualismorsian* vahvisti uskoa siihen, että maailma sittenkin menee eteenpäin, että suomalaisessa elokuvassa voidaan käsitellä jotain muutakin kuin komean kartanonpojan ja herttaisen torpantytön pyyteetöntä rakkautta kesäisellä heinäniityllä. Se sai ihmisen ajattelemaan Suomen ja maailman tilaa, ihmisten puheita ja asenteita. Lapuaa ja Helsinkiä, rakkautta ja lapsia.<sup>60</sup>

Millä tavoin tämä Luotosen ja Wavelan esille ottama nuorten ohjaajien "luokkasidonnaisuus" sitten ilmeni? Pääasiallisesti kritiikin säilä kohdistui uuden aallon henkilökuvaukseen, joka "pysytteli muutamia poikkeuksia lukuunottamatta siinä A17-B1 palkkaluokkien välillä".<sup>61</sup> Risto Jarvan *Onnenpeli* (1965), toimittajan, lentoemännän ja mannekiinin kolmiodraama edustaa ääriäidalla uuden aallon elokuvien henkilögallerialle tyypillisiä vapaita ammatteja. Luotonen ja Wavela kirjoittavat *Onnenpelin* ja muiden vastaavien keskiluokan kuvausten henkilöiden statuksen muodostuvan "eksistentiaalistin sielusta, porvarillisista ihanteista ja muutamista arvosanoista Helsingin yliopistossa, jotta voitaisiin keskustella varmasti vapaudesta".<sup>62</sup> Von Baghin mielestä uudessa aallossa ei näkynyt merkkejä siitä, että henkilöitä olisi pantu teollistuneen yhteiskunnan kannalta vähääkään entistä keskeisempiin ammatteihin:

Marginaalissa on tungosta aivan kuten ennen. Entisten tukkijätkien vastineita ovat kirjailijat, taiteilijat ja lehtimiehet, teoriassa siis edeltäjiään eriytyneempiä ihmisiä älyllisesti, mutta käytännössä, Kurkvaaran ja Ruutsalon tulkintoissa, "intellektuellit" sankarit ovat säännöllisesti olleet samaa kohahtelevaa tunnetyyppiä kuin Lännen lokarin veli ja Savotan Sanni.<sup>63</sup>

Eivätkö sitten kritiikin purnausta uuden aallon elokuvien rajoittuneesta, lähinnä ylempään keski-



*“Tietysti olen onnellinen, minulla on kaikki mitä haluan, mies...lapsi...”  
Pirkko Pakkasvirta: Vihreä leski (1968). Kuva: SEA.*

uuden aallon ensimmäisen vaiheen päätös kahdesta muustakin syystä. Ensinnäkin elokuva herätti vuosikymmenen kiivaimman (ja kauan toivotun) keskustelun elokuvan yhteiskunnallisesta tehtävästä, ja toiseksi se on nähdäkseni ensimmäinen uuden aallon elokuva, joka käsittelee rakennemuutoksen tuomia uusia sosiaalisia ongelmia myös yhteiskunnasta — eikä ainoastaan yksilöstä — käsin.

## Vieraantuneena Tapiolassa

Miten sitten uuden aallon elokuvat välittivät suuren murroksen sukupolven kokemuksia? Urbaaneista sosiaalisista ongelmista kattavimmin uusi aalto mielestäni peilaa vieraantumisen tematiikkaa, joka samalla on myös omimmin sidoksissa ajan yhteiskunnalliseen muutosprosessiin. Sosiologisen näkemyksen mukaan vieraantumisen kaltainen uusi sosiaalipsykologinen ilmiö johtui siitä, että agraariryhteiskunnan perinteiset arvot kulkeutuivat ihmisten mukana kaupunkeihin, mutta yhä syvenevä kuilu erotti ne todellisuudesta.<sup>66</sup>

Kun studiokauden kuvaamat henkilöt useimpien olivat muutosta aktiivisesti hakevia ja siihen pystyviä, niin uuden aallon elokuvat luovat kuvan yhteiskunnallisten rakenteiden sitomasta yksilöstä. Esim. *Työmiehen päiväkirja* (1967), alaotsikkonaan “avioliitto yli luokkarajojen”, esittää uudenlaisen luokkahistoriallisen näkemyksen yksilöihin vaikuttavista tekijöistä:

He [Ritva ja Juhani] ovat vuoden 1966 eduskuntavaalien lapsia, he pystyvät näkemään menneisyyden mielekkäästi, tiedostamaan oman tilansa ja mahdollisuutensa. [...] *Työmiehen päiväkirja* näytti, miten tämän vuosisadan historiamme veriset käännekohdat — vuoden 1918 tapahtumat, talvi- ja jatkosota ovat eri tasoilla läsnä nykypäivän suomalaisissa.<sup>67</sup>

Roos esittää kaupungistuneen sukupolven leimallisimmaksi piirteeksi “jonkin” puuttumisen, mitä hän nimittää ei-kokemukseksi.<sup>68</sup> Ei-kokemuksellisuus merkitsi sitä, että yksilöiden elämästä puuttuivat aikaisemmille sukupolville kuuluneet dramaattiset sodan ja katastrofien kaltaiset käännekohdat: suuren murroksen sukupolven elämä oli suhteellisen ongelmatonta, mutta samalla vähemmän intensiivistä ja vailla samankaltaisten toteuttajien saavutusten tuottamaa tyydytystä kuin “raivaajasukupolvilla”. Ei-kokemuksellisuus aiheutti elämän painopisteen siirtymisen uusille intensiteetin alueille, uuden aallon kuvaamiin ihmissuhdeongelmiin. 1960-luvun elokuvat luovat aihevalintojen ja henkilökuvauksen kautta melko yhtenäisen kuvan henkisen turvattomuuden lisääntymisestä, joka oli kolikon vähemmän käännetty puoli “liian”

nopeasti kasvaneelle aineelliselle turvallisuudelle.

*Vihreän lesken* välittämä vieraantumisen ongelma sai aikalaisilta myös kritiikkiä osakseen, elokuvaa syytettiin “halvasta eksistentialismista”, ja radikaaleimmat kriitikot pitivät sitä riittämättömänä panokseksena yhteiskunnan pahoinvoinnin todistamisessa. Seuraavasta lainauksesta ilmenee, että 1960-luvun elokuvajournalismi yhteiskunnallisuuden ja informatiivisuuden vaatimuksissaan ei aivan aina pitäytynyt kohtuudessa:

Samaan aikaan kun suomalainen elokuva replikoi epäuskottavasti jostain kahvilasta esplanadilla, aprikoi eksistentialismin vapauskäsitettä ja elää pikkuporvarin kvasikulttuurilla höyrytettyä elämää, tapahtuu yhteiskunnassamme: maaseutu tyhjenee, Helsinki kasvaa, vanhimmat asumalähiöt, puhumattakaan kantakaupungin eräistä osista slummiutuvat, nuori sivistyneistö radikalisoituu, asuntopula on lohduton ja työvoimaa muuttaa solkemaan Ruotsiin.<sup>69</sup>

*Vihreä leski* nostatti 1960-luvun mielenkiintoisimman keskustelun, joka elokuvan taiteellisten ansioiden ja aikalaisia hätkähdyttäneiden kohtausten (lesbolaisuuteen ja huumeisiin liittyvät) lisäksi laajeni väittelyksi lähiörakentamisen puolesta ja vastaan. Käsite “vihreä leski” tarkoittaa lähiöön sidottua kotirouvaa. Elokuvan perheenäiti Helinä Lehmusto asuu Tapiolassa. Hänellä on kolme pientä lasta ja kauppatarkastaja-aviomies, joka käy vain viikonloppuisin hoitamassa tylästi aviolliset velvollisuutensa. *Vihreä leski* alkaa Helinän haastattelulla, jossa hän kertoo: “Tietysti olen onnellinen, minulla on kaikki mitä haluan, mies...lapsi...”. Elokuva jatkaa tämän idyllin tuhoutumisella kohta kohdalta Helinän ahdistuessa ja vieraantuessa steriilissä lähiössä yhä syvemmin. *Vihreän lesken* vieraantumisen kuvauksesta Toiviainen kirjoittaa:

*Vihreän lesken* ahdistavat esikaupunkinäkömät, sen tylsästi tuijottavat tai teennäisen vitalit ihmiset taitavat olla harvoja rehellisen tuntuista näyttöjä sivullisuudesta suomalaisessa elokuvassa.<sup>70</sup>

Vuoden 1968 ensimmäisen elokuvan vastaanotto oli jakomielinen: päivälehtien ensimmäiset 21.1. julkaisemat kritiikit olivat valtaosaltaan kielteisiä<sup>71</sup> tai varauksellisia<sup>72</sup>. Ainoa varauksettoman positiivinen arvostelu ensimmäisellä kierroksella oli *Päivän Sanomissa*. Pertti Lumirae otsikoi kritiikkinsä “Merkittävin debyyttielokuvamme” ja kirjoittaa edelleen:

*Vihreä leski* rakentuu vallitseviin kapitalistisiin ja kaksinaismoraalisiin asenteisiin soputumattoman ihmisen tuhoontuomitusta taistelusta ympäristön yhdenmukaistavaa painetta vastaan.

Erityistä *Vihreän lesken* vastaanotossa oli kielteisiä ensimmäisen kierroksen arvosteluja seuraava mietintäaikaa saaneiden kriitikoiden myönteinen toinen kierros.<sup>73</sup>

Miksi arvostelujen toinen kierros oli myönteisempi kuin ensimmäinen kierros? Nähdäkseni ensimmäisten tunnustelujen jälkeen kirjoittajat määrittivät (lähinnä puoluevärin mukaan) paikkansa kahteen leiriin jakaantuneessa keskustelussa. Vastakkaisasetelmassa oli ensisijaisesti kysymys siitä, kuvaako elokuva puhtaasti yksityistapausta, ts. onko se ”erään suomalaisen naisen muutokuva”, kuten Pakkasvirta elokuvan ulkopuolella ilmoitti, vai onko sillä laajempi yhteiskunnallinen merkitys lähiöasumisen haittavaikutusten analyysina. Vasemmalle sitoutuneet lehdet näkivät *Vihreän lesken* nimenomaan kriittisenä kannanottona yhteiskuntapolitiikkaan, joka suosii lähiörakentamista, missä asukkaat kärsivät eristyneisyydestä lähiyhteisöjen sosiaalisten suhteiden hajotessa. Useimmat oikeisto- ja keskustapuolueiden äänenkannattajat sen sijaan katsoivat elokuvaa ilman yhteiskunnallista kontekstia, kuten Heikki Eteläpään arvostelusta käy ilmi: ”*Vihreä leski* ei avaa minkäänlaisia yleisiä näköaloja, koska sen kuvaamalla yksityistapauksella hatarasti pohjatun käsikirjoituksen puitteissa on vähän tekemistä miljöönensä kanssa”.<sup>74</sup>

Vuoteen 1968 mennessä pitkän linjan elokuva-poliittinen keskustelu yhteiskunnallisuudesta ja osallistumisesta ei siis johtanut synteisiin, vaan pikemminkin näkemuserot polarisoituivat entisestään siirryttäessä poliittista asemasotaa käyvään kulttuurin vasemmiston vuoden 1970 eduskunta-vaalihäviön myötä. 1970-luvun keskusteluilmapiiriä on nimetty hengeltään 1950-luvun kaltaiseksi, jolloin poliittista yhteistyötä harjoittavat puolueet jakoivat keskenään mandaatteja ja rahoja.<sup>75</sup> Verrattaessa *Vihreän lesken* kritiikkiin toista ääripäätä Heikki Eteläpään arvosteluun jää vähän epäilystä siitä tulkintojen moninaisuudesta, jolla uuden aallon kriitikot ymmärsivät elokuvan yhteiskunnallisen tehtävän:

*Vihreä leski* on syvin suomalaisen todellisuuden kriittinen kouraisu [-] Sen orjuutetut ihmissuhteet pulpahtavat kuin musta veri suomalaista todellisuutta leikkaavasta jakomieli-  
sestä halkiosta, joka on syntynyt jälkijätöisen agraarisuuden ja vinosuunnatun kaupunkilaisuuden välille.<sup>76</sup>

*Vihreän lesken* nostattama keskustelu oli kriitikoiden syvistä ristiriidoista ja puoluepoliittisesta värityksestään huolimatta

merkki siitä, että suomalaisella kansallisella elokuvalla oli edelleenkin paikka kulttuuri-yhteiskuntapolitiittisessa keskustelussa. Jörn Donner kirjoitti esseessään ”Suomalainen elokuva vuonna

nolla” eli vuonna 1961, että elokuvatuotantomme on viimeisten viidentoista vuoden aikana pettänyt täydellisesti puhdistavan ja kriittillisen totuuden tehtävän ”harvoin sillä [suomalaisella elokuvalla] on ollut annettavanaan raporttia minkäänlaisesta sosiaalisesta todellisuudesta”.<sup>77</sup> Vaikka 1960-luvun nuoren kriitikkopölvän uudelle suomalaiselle elokuvalle asettamat raskaat yhteiskunnalliset tavoitteet jäivät useimmiten saavuttamatta, niin parhaimmillaan uuden aallon elokuvat kuitenkin *Vihreän lesken* tavoin avasivat näkymiä yhteiskunnan psyykkiseen ja sosiaaliseen murrokseen.

## Viitteet:

<sup>1</sup> Pierre Sorlin, *European Cinemas, European Societies 1939-1990*. London: Routledge 1991, 140.

<sup>2</sup> Sakari Toivainen toteaa vanhoista kotimaisista elokuvista, että ”muutamia poikkeuksia lukuunottamatta niillä onkin ensisijassa ollut elokuväsosiologista ja kulttuurihistoriallista mielenkiintoa”. *Uusi Suomalainen elokuva*. Keuruu: Otava 1975, 27.

<sup>3</sup> Esim. kirjallisuudentutkimuksessa Matti Mäkelän teos *Suuri muutto 1960-70 -lukujen suomalaisen proosan kuvaamana*. Helsinki-Keuruu: Otava 1986; ja teatterintutkimuksessa Pentti Paavolaisten väitöskirja *Teatteri ja suuri muutto -ohjelmistot sosiaalisen murroksen osana 1959-1971*. Jyväskylä: Kustannus Oy Teatteri 1992.

<sup>4</sup> Tällaista ongelmanasettelua historiallisen tietoisuuden delegoinnista 1960-luvulla sukupolvelta toiselle Marja Tuominen käsittelee teoksessaan ”*Me kaikki ollaan sotilaitten lapsia*” -*Sukupolvihegemonian kriisi 1960-luvun suomalaisessa kulttuurissa*. Helsinki: Otava 1991.

<sup>5</sup> Jeja-Pekka Roos, ”Mistä yhteisen kansan omaelämäkerrat kertovat ja miten?” Teoksessa *Toisen tasavallan kirjallisuus. Keskustelua Pentinkulmanpäivillä 1978-87*, toim. Iris Tenhunen. Juva: WSOY 1988, 179. Roosin mukaan 60-luvun radikaaleimmat muutosprosessit olivat luokkasiirtymä (yleensä keskiluokkaan), jotka merkitsivät aina myös kulttuurista muutosta.

<sup>6</sup> Veijo Hietala, ”Tuntematon sotilas Rovaniemen markkinoilla. Suomalaisen elokuvan lajityypit 1950-luvulla”. Teoksessa Anna Makkonen (toim.), *Avoin ja suljettu. Kirjoituksia 1950-luvun suomalaisessa kulttuurissa*. Tampere: SKS 1992, 7.

<sup>7</sup> Jörn Donner, Martti Savo, *Filmipulmamme*. Helsinki: Aikakauslehti Arenan poleeminen julkaisusarja nro 2 1953, 12.

<sup>8</sup> Jörn Donner, ”Todellisuutta etsimässä”. *Elokuva-aitta* 18/1953, 6.

<sup>9</sup> *Ibid.*, 7.

<sup>10</sup> Kari Uusitalo, *Umpikuja? Suomalaisen elokuvan vaikeat vuodet 1964-1969*. Hyvinkää: SES 1984, 57.

<sup>11</sup> Matti Kassila, ”Suomalaisen elokuvan tilanne” *Projektio* 1/65, 14.

<sup>12</sup> Donner kirjoittaa: ”Yhä uudelleen uskomme, että pohja on saavutettu, vain löytääksemme kohta uusia pohjia ja mauttomuuden kaivoja. Pohjaan päästiin vuonna 1960, jolloin *Kankkulan kaivolla* esitettiin. Sekään ei vielä riittänyt”. ”Suomalainen elokuva vuonna nolla”. *Studio* 8/1961, 19.

<sup>13</sup> Jörn Donner, ”Suomalainen elokuva vuonna nolla”. *Studio* 8/61, 45-46.



- <sup>14</sup> ks. John Hill, *Sex, Class and Realism: British Cinema 1956-1963*. Lontoo: BFI 1986.
- <sup>15</sup> Thomas Elsaesser, *New German Cinema: A History*. Hong Kong: Macmillan Education LTD 1989, 20-25.
- <sup>16</sup> Uusitalo 1981, 50-52.
- <sup>17</sup> Toiviainen 1975, 65-66.
- <sup>18</sup> Sorlin 1991, 168.
- <sup>19</sup> Sorlin 1991, 169.
- <sup>20</sup> Hill 1986, 56.
- <sup>21</sup> Esim. Sakari Toiviainen kirjoittaa, että ”*Vihreä leski* alkaa yksilökuvauskseen, mutta päättyy niihin yhteiskunnallisiin rakenteisiin jotka huomaamatta säätelevät arkipäivää”. Toiviainen 1975, 106.
- <sup>22</sup> Peter von Bagh, *Elävältä haudatut kuvat*. Helsinki: Tammi 1969, 55.
- <sup>23</sup> *ibid.*, 57-58.
- <sup>24</sup> Ks. esim. Pentti Paavolainen, *Teatteri ja suuri muutto. Ohjelmistot sosiaalisen murroksen osana 1959-1971*. Jyväskylä: Kustannus Oy Teatteri 1992, 121.
- <sup>25</sup> Kivikosken puheenvuoro Filmiaura ry:n seminaarissa 1968. *Suomalaisen elokuvan koko kuva 1968*. S. 15.
- <sup>26</sup> Esim. Eero Tuomikoski kirjoittaa: ”Erkko Kivikoski on julkisesti ilmoittanut pitävänsä vaarallisen elokuvatekijän taiteelliselle neitseydelle sitä yhteiskunnallisuuden korostamista, joka on noussut huutoon kriittikkissä”. ”Kaupparatsu vai runohepo”. *Filmihullun* näyttenumero 1968, 10.
- <sup>27</sup> Paavolainen 1992, 121.
- <sup>28</sup> Von Bagh 1969, 55.
- <sup>29</sup> Tarmo Malmberg, ”Muistoja pohjolasta”. *Filmihullu* 1/70, 3.
- <sup>30</sup> Uusitalo 1984, 188.
- <sup>31</sup> Donner & Savo 1953, 18-19.
- <sup>32</sup> Donner & Savo, 18-19.
- <sup>33</sup> Eero Tuomikoski, ”Muistoja pohjolasta”. *Filmihullu* 1/1970, 3.
- <sup>34</sup> Erkkä Lehtola, ”Suomalaisen näytelmäelokuvan nykykasvot”. *Suomalaisen elokuvan koko kuva 1968*, Filmiaura ry:n syysseminaari 14-18.10.1968. Alustukset ja keskustelupuhenvuorot. SEA, 3.
- <sup>35</sup> Von Bagh 1969, 60.
- <sup>36</sup> Eero Tuomikosken haastattelu Peter von Baghin kirjassa *Elävältä haudatut kuvat*. Helsinki: Tammi 1969, 69.
- <sup>37</sup> *Kansan Uutiset* 7.4.1968.
- <sup>38</sup> Esim. *Päivän Sanomissa* 9.4.1968 Pertti Lumirae luonnehtii *Rottasotaa* ”varsinaiseksi verovapaaksi sanomaelokuvaksi, joka on tehty keskiarvokatsojan kauhisteltavaksi [...]”.
- <sup>39</sup> Kaarle Stewen *Suomalaisen elokuvan koko kuvassa 1968*, 15.
- <sup>40</sup> Von Bagh 1969, 55.
- <sup>41</sup> Antti Eskola, *Suomi sulo pohjola*. Helsinki: Kirjayhtymä 1968, 111.
- <sup>42</sup> Uusitalo 1984, 77.
- <sup>43</sup> Toiviainen 1975, 29.
- <sup>44</sup> *Ibid.*, 30.
- <sup>45</sup> *Ibid.*, 30.
- <sup>46</sup> Martti Savo et al., ”Suomalaisen elokuvan tilanne”. *Projektio* 1/1965, 7.
- <sup>47</sup> Sakari Toiviainen, ”Donner meillä on vieraanamme”. *Projektio* 1/83, 6-10. Donner kuvaa 60-luvun kriittikkopolven olleen ”aika lailla oikeassa”, koska he olivat tapelleet sellaisen näkemyksen puolesta, joka voitti.
- <sup>48</sup> Donner & Savo 1953, 13.
- <sup>49</sup> Jörn Donner, *Studio* 1/1955.
- <sup>50</sup> Toiviainen 1975, 40.
- <sup>51</sup> Esim. Martti Savo kirjoittaa *Työkansan Sanomissa* 27.8.61 Eino Ruutsalon esikoisohjauksesta: ”Sitten Nyrki Tapiovaaran päivien 1930-luvulla ei kotimaisen elokuvamme tiimoilla ole syntynyt mitään niin poikkeuksellista ja oloisamme rohkeata kuin *Hetkiä yössä*”.
- <sup>52</sup> Lauri Luotonen & Pentti Wavela, ”Keskiluokan ihannus. Suomalaisen elokuvan yhteiskunta.” *Katsaus* 6/1965, 19.
- <sup>53</sup> Toiviainen 1975, 33.
- <sup>54</sup> Nyrki Tapiovaara, ”Filmi yhteiskunnallisessa taistelussa”. *Filmihullu* 4/70, 5.
- <sup>55</sup> Peter von Bagh, ”Elokuvasta”. Teoksessa Sauli Salmi (toim.), *Vastalause* 66. Helsinki: Kirjamaailma 1966, 23
- <sup>56</sup> Luotonen & Wavela 1965, 17.
- <sup>57</sup> *Ibid.*, 18.
- <sup>58</sup> *Ibid.*, 18.
- <sup>59</sup> Heikki Ylikangas, *Käännekohtat Suomen historiassa. Pohdiskeluja kehityslinjoista ja niiden muutoksista uuella ajalla*. Juva: WSOY 1986, 216.
- <sup>60</sup> Pauliina Murto, 6.12.1967 *Teinilehti*.
- <sup>61</sup> Luotonen & Wavela 1965, 17.
- <sup>62</sup> *Ibid.*, 18.
- <sup>63</sup> Von Bagh 1966, 23.
- <sup>64</sup> Von Bagh 1969, 60.
- <sup>65</sup> Matti Alestalo et al., *Suomalaiset. Yhteiskunnan rakenne teollistumisen aikana*. Porvoo: WSOY 1985, 176.
- <sup>66</sup> Antti Karisto, *Elintaso, elämäntapa, sosiaalipolitiikka — suomalaisen yhteiskunnan muutoksesta*. Juva: WSOY 1988, 129-134.
- <sup>67</sup> Toiviainen 1975, 69.
- <sup>68</sup> Roos 1988, 28.
- <sup>69</sup> Luotonen & Wavela 1965, 19.
- <sup>70</sup> *Ylioppilaslehti* 3/68.
- <sup>71</sup> Esim. Heikki Eteläpää *Uusi Suomi*, Inkeri Lius *Suomen Sosialidemokraatti*, Greta Brotherus *Hufvudstadsbladet* ja Yrjö Kemppi *Iltasanomat*.
- <sup>72</sup> Esim. Martti Savo *Kansan uutiset*, Erkkä Lehtola *Aamulehti* ja Paula Talaskivi *Helsingin sanomat*.
- <sup>73</sup> Esim. toimittuksellisen palstan kirjoittaja *Teinilehdessä* 2/68, Sakari Toiviainen ja Tarmo Malmberg *Ylioppilaslehti* 3/68 ja Veli-Pekka Makkonen *Contact* 3/68.
- <sup>74</sup> *Uusi Suomi* 28.2.1968.
- <sup>75</sup> Pekka Lounela, *Rautainen nuoruus. Välikysyjien kronikka*. Helsinki: Tammi 1975.
- <sup>76</sup> Eero Tuomikosken puheenvuoro Jyväskylän kesässä 1968. SEA:n kokoelma.
- <sup>77</sup> Donner 1961, 33.